

IRINA SUSIDKO

Moskau

DIE MUSIKTHEORETISCHE ERGRÜNDUNG DER ARIENFORM  
IN ITALIENISCHEN OPERN DES 18. JAHRHUNDERTS  
UND DIE UMGESTALTUNG DES FACHS FORMENLEHRE

Trotz der Tatsache, dass das Bologna-System eine gemeinsame Grundlage für die europäische Bildung bildet, hat die Unterrichtspraxis in jedem Land ihre Besonderheiten, auch in Bezug auf Fragen, welche die Kommunikation von wissenschaftlichen Erkenntnissen und Probleme der Pädagogik betreffen. In Russland studieren Musikwissenschaftler, im Unterschied zu den meisten westeuropäischen Ländern, in gemeinsamen Lehrveranstaltungen mit den Aufführenden und Komponisten, und zwar in denselben Hochschulen. Wir haben keine Musikabteilungen an den Universitäten, wie es im Westen üblich ist. Das spiegelt sich freilich auch in der theoretischen Ausbildung wider und gibt Anlass, einige Eigenschaften zu thematisieren, wie und auf welche Weise sich in Russland der Mechanismus des *transmission of knowledge* verwirklicht – darunter auch in den Lehrgängen der musikalischen Formenlehre: Diesem Fach ist mein Beitrag gewidmet. Traditionell dominiert hier nicht das theoretische Wissen, sondern vielmehr die Praxis, sowohl als Mittel des Wissenstransfers, der Präsentation von Informationen, wie auch als langes, individuelles praktisches Training.

Das Studium sowie der Unterricht der Formenlehre hat in Russland eine üppige und lange Tradition. Ausgehend von den 1860er Jahren, als die ersten russischen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau eröffnet wurden, vollzogen sich im Fach Formenlehre bedeutende Entwicklungen. Anfangs schöpfte man die wichtigsten Ideen aus der deutschen Theorie der musikalischen Form, und zwar aus den Werken von Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann. Für fast ein halbes Jahrhundert blieb das Lehrbuch von Ludwig Bussler, das in den 1880er Jahren ins Russische übersetzt wurde,<sup>1</sup> die Grundlage solcher Ausbildung. Aber der Prozess ging von der Adaptation dieser Kenntnisse und Erfahrungen hin zur Entstehung neuer analytischer Konzepte. Darunter sind in erster Linie die sogenannte Intonationstheorie von Boris Assafjew, die metrotektonische Methode von Georgij Konjus, die Konzeption der funktionellen (Form-)Analyse von Viktor Bobrovsky, das sogenannte Prinzip der ganzheitlichen Analyse von Leo Mazel und Viktor Zuckermann zu nennen, sowie zahlreiche andere Ansätze historischer und stilistischer Zugangsweisen, die heute von verschiedenen Wissenschaftlern praktiziert werden.

---

<sup>1</sup> L. BUSSLER, *Musikalische Formenlehre*, Berlin, Habel, 1878.

Einige dieser theoretischen Systeme sind in die pädagogische Praxis eingegangen, andere blieben im Bereich der „reinen“ Wissenschaft. Doch alle sind bis heute von einem gemeinsamen Merkmal ausgezeichnet: Sie alle räumen der Instrumentalmusik und den Instrumentalformen absolute Priorität ein. Falls Vokalformen überhaupt unter die Lupe genommen werden, betrachtet man sie eher unsystematisch, als ein spezifisches (Rand-)Phänomen, ohne bedeutungsträchtigen Zusammenhang zu den Hauptrichtungen der Entwicklung der musikalischen Komposition. Und so gut wie gar nicht wird vor diesem Hintergrund die Frage nach der Einwirkung von Vokalformen auf instrumentale Strukturen gestellt. Ist es eine solche Position noch ernsthaft zu vertreten?

In der folgenden Darlegung möchte ich mich vor allem auf eine der Vokalgattungen konzentrieren, und zwar auf die italienische Opernarie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Carl Dahlhaus hat es versucht, eine der historisch-musikalischen Besonderheiten des 18. Jahrhunderts auf den Begriff zu bringen, als er schrieb: «Man wusste und wollte dennoch nicht wahrhaben, dass die wesentliche musikalische Institution des 18. Jahrhunderts – das nach kulturhistorischen Kriterien weder in seiner ersten Hälfte eine Epoche Bachs noch in seiner zweiten ein Zeitalter Haydns und Mozarts gewesen ist – in dem System der italienischen Hofoper bestand, das sich von Neapel und Madrid bis nach St. Petersburg und von London bis nach Wien ausbreitete... Wenn in der Ästhetik des Zeitalters von „der Musik“ die Rede ist, so ist, anders als im 19. Jahrhundert, nicht die „reine, absolute Instrumentalmusik“ (wie Eduard Hanslick zu sagen pflegte), sondern die Oper, und zwar primär die Opera seria gemeint». <sup>2</sup> Im Anbetracht solcher außerordentlich breiten Expansion der italienischen Oper im 18. Jahrhundert erscheint es kaum sinnvoll, allgemeine Prozesse musikalischer Formung begreifen zu wollen, ohne die Oper – insbesondere die Opera seria – zu berücksichtigen.

Lange Zeit war die frühe Oper (bzw. die Oper überhaupt) ein Gegenstand ausschließlich der historischen Musikwissenschaft. Das ist übrigens typisch nicht nur für russische, sondern auch für andere wissenschaftliche Traditionen. Es genügt darauf hinzuweisen, dass die Bibliographie im Stichwort ‚Analyse‘ in der neuesten Ausgabe des *New Grove Dictionary*<sup>3</sup> ca. 850 Titel von Büchern, Dissertationen und Aufsätzen verzeichnet, die in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erschienen sind; davon beziehen sich nur 17 auf spezifische Fragestellungen der Oper, und fast die Hälfte beschäftigt sich mit dem Schaffen Richard Wagners – also 2%! Ebenso auffällig ist, dass so gut wie kein einziges musikalisches Werk angesprochen wird, das in die Zeit vor

---

<sup>2</sup> C. DAHLHAUS, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber, 1985 («Neues Handbuch der Musikwissenschaft», 5), S. 4.

<sup>3</sup> I. D. BENT - A. POPE, Stichwort *Analysis*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, London, Macmillan - Oxford University Press, 2001, S. 526-589.

Mozarts Opern fällt. Dennoch gibt es theoretische und analytische Beiträge über frühe Opern, nur fanden sie in die umfangreiche Bibliographie des *Grove Dictionary* keine Aufnahme.

Auf den ersten Blick bietet *The New Grove Dictionary of Opera* anderes Bild: Darin kommt ein Artikel über ‚Analyse‘ vor,<sup>4</sup> in welchem die Opernanalyse als ein spezifischer Bereich der Musikwissenschaft bezeichnet wird. Die wichtigsten Aspekte gelten hier jedoch in erster Linie der Korrelation zwischen den drei großen Zeichensystemen der Oper – dem verbalen, dem musikalischen und dem visuellen. Jedes dieser drei Systeme wird, was ebenfalls symptomatisch ist, als gesondertes Phänomen erforscht, und zwar im Einklang mit den spezifischen Bedingungen der jeweiligen Operngattung. De facto wird Oper, ihrer Besonderheit wegen, außerhalb der allgemeinen Theorie der Musik angesiedelt, und da hat zur Folge, dass die Analyse der Opernmusik in ein eigenartiges „Reservat“ verbannt wird, aus welchem man nur sehr schwer herauszukommen trachtet.

Ist eine derartige Situation wirklich akzeptabel? Teils ja, teils nein. Oper ist eine synthetische Gattung und erfordert deshalb selbstverständlich einen erhöhten ergänzenden Forschungsaufwand; Opernwerke darf man nicht einfach nur wie Instrumentalmusik analysieren. Die Frage kann jedoch auch anders herum gestellt werden: In welcher Weise ist Opernmusik, z.B. die italienische Arie, am Gesamtprozess der Entwicklung der musikalischen Sprache, Textur und Form beteiligt? Soll sie auch hier wegen ihrer Spezifität gesondert und isoliert da stehen? Hat sie die Einwirkung der instrumentalen Gattungen nur aufgenommen, oder hat sie u.U., ganz im Gegenteil, selbst die Instrumentalmusik beeinflusst?

Was müsste man in der Theorie der musikalischen Form sowie im Studium der musikalischen Formenlehren in Bezug auf das 18. Jahrhundert ändern, damit die italienische Oper nicht einfach vergessen wird, wie es immer noch geschieht, sondern bewusst einbezogen wird unter Berücksichtigung ihrer kulturellen und künstlerischen Bedeutung?

Nicht weiter eingehen möchte ich auf Sachverhalte, die bereits seit längerem allseits anerkannt sind und von niemandem mehr in Frage gestellt werden: Ich meine die Rolle der frühen italienischen Oper bei der Ausbildung musikalischer Themen, musikalischer und sprachlicher Topoi, syntaktischer Merkmale, metrischer Periodizität und homophoner Texturen. Diese Aspekte sind in der Musikwissenschaft bereits gut erforscht. Ich verweise auf die Studien zur klassischen Musik von Leonard Ratner,<sup>5</sup> zum italienischen Intermezzo von

---

<sup>4</sup> C. ABBATE, Stichwort *Analysis*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, I, London, Macmillan, 1993, S. 120.

<sup>5</sup> L. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer, 1980.

Gordana Lazarevich,<sup>6</sup> sowie auf die analytisch ausgerichteten Beiträge in der grundlegenden *Storia dell'opera italiana*;<sup>7</sup> unter den russischen Arbeiten sei die Monographie *Theater und Symphonie* von Valentina Konen erwähnt.<sup>8</sup>

Ebenso wenig darf die Priorität der italienischen Oper und insbesondere der Arie bei der Ausbildung charakteristischer Strukturprinzipien der musikalischen Form unterschätzt werden, gleichermaßen im Barock wie in der Wiener Klassik – der Bildung von Strukturprinzipien, die in der Unterrichtspraxis traditionell ausschließlich im Zusammenhang mit der Entwicklung der Instrumentalformen behandelt werden.

Ich zähle zunächst die wichtigsten Punkte auf. Da ist erstens das Ritornellprinzip zu erwähnen, d.h. der Wechsel zwischen den Orchester-Tutti und den thematisch damit verbundenen Solo-Episoden. Arnold Schering definierte diesen Wechsel 1905 als Grundlage der Zusammensetzung des barocken *concerto grosso*.<sup>9</sup> Doch wer die Ritornellform im Konzert untersucht sollte nicht außer Acht lassen, dass sich das Prinzip des Wechsels von Tutti und Solo schon viel früher in der (Opern-)Arie entwickelt hatte. Aus der italienischen Arie gingen die entscheidenden Impulse hervor, die schließlich zur Entstehung der barocken Konzertform führten. Dieser Gedanke, der für jeden Opernforscher offenkundig ist, erscheint für die meisten russischen Theoretiker und Lehrer keineswegs selbstverständlich. Sie ignorieren eine solche Verbindung entweder vollständig oder sind zu der Annahme geneigt, dass der Umstand sich genau umgekehrt verhält, dass nämlich die Arie vom Konzert beeinflusst wurde.

Später spielte die italienische Arie wieder eine entscheidende Rolle in der Herausbildung der Konzertgattung. Bereits im Zeitalter der Klassik lag sie der Sonatenform mit doppelter Exposition zugrunde und bot den Sonaten-*Allegros* ein förmliches Modell an. Ein einfacher Vergleich zwischen der Ausdehnung der Klavierkonzerte Mozarts und den Werken seiner Vorgänger, zum Beispiel mit den Konzerten von Johann Christian Bach, zeigt, dass die ersten Sätze der Mozartschen Konzerte viel stärker entwickelt und ausgearbeitet sind. Die Art und Weise, in welcher Mozart die Solopartien ausgestaltet, die Solo- und Tutti-Teile zueinander in Verhältnis setzt, die Themen behandelt und entwickelt, ist beispiellos in der zeitgenössischen Instrumentalpraxis. All diese Merkmale zeigen umgekehrt unbestreitbare Ähnlichkeiten mit der Anlage und Dimension von Mozarts monumentalen Arien in seinen frühen italienischen Opern,

---

<sup>6</sup> G. LAZAREVICH, *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of Eighteenth-century Musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735*, Ph.D. diss., Columbia University, Ann Arbor, Mi., 1970.

<sup>7</sup> *Storia dell'opera italiana*, IV-VI, hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli, Turin, Edizioni di Torino, 1987-1988.

<sup>8</sup> V. KONEN, *Teatr i simfonija*, Moskau, Muzyka, 1975.

<sup>9</sup> A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, S. 38.

manchmal bis hin zur buchstäblichen Übereinstimmung in den Taktzahlen, in der Disposition der Kadenzen und im Aufbau der einzelnen Abschnitte. Als Beispiel kann der erste Satz des Klavierkonzerts KV 175 von 1773 dienen, der eine offenkundige Verwandtschaft zur großen *aria di bravura* von Giunia, «Ah se il crudel periglio» in *Lucio Silla* aufweist (Akt 2., Nr. 11; 1772).

	Exposition			Durchführung	Reprise		
	Tutti	Solo	Tutti		Solo	Cadenza	Tutti
Aria	33	72	14	21	76	In 217	9
1. Satz	32	62	17	47	60	In 219	19

Beisp. 1 – Taktschema der *aria* «Ah se il crudel periglio» aus *Lucio Silla*, und des ersten Satzes des Klavierkonzerts KV 175 von W. A. Mozart.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is the aria «Ah se il crudel periglio» from *Lucio Silla*, marked *Allegro* and *tutti*. It features a melody in the upper voice with trills and slurs, and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The bottom excerpt is the first movement of Mozart's Piano Concerto KV 175, also marked *Allegro* and *tutti*. It shows a similar rhythmic pattern in the piano part, with trills and slurs in the upper voice. Both excerpts are in G major and 3/4 time.

Beisp. 2 – «Ah se il crudel periglio» aus *Lucio Silla*, T. 1-14, und erster Satz des Klavierkonzerts KV 175, T. 1-15, von W. A. Mozart.

Die frühe Arie verdient auch aus anderen, nicht weniger wesentlichen Gründen Beachtung. Einer von ihnen ist das Phänomen der *Da capo*-Reprise, die sich nach und nach in der Tiefe der Strophenformen herauskristallisierte.

Sie setzte sich Anfang des 18. Jahrhunderts als Norm durch und schob alle anderen Strukturen in den Hintergrund. Es ist dieses die früheste Manifestation des Reprises-Prinzips. Erst Jahrzehnte später verspürten die Komponisten das Bedürfnis, dieses Prinzip auch in den Instrumentalgattungen zu verwenden. Im Bericht der wissenschaftlichen Tagung, die unter der Führung von Lorenzo Bianconi im Jahr 2006 stattfand und verschiedene Aspekte der Da-capo-Arie unter die Lupe nahm, sind die reichen Möglichkeiten dieser Struktur und ihres Einflusses auf andere Vokalformen ausführlich dargestellt.<sup>10</sup>

Eine weitere Errungenschaft der Da-capo-Arie besteht in der häufigen Wiederholungen des tonartlichen Schemas I – V, V – I (oder T – D, D – T), das charakteristisch für die alte binäre sowie für die frühe Sonatenform war. Schließlich trat innerhalb der Da-capo-Arie viel früher als in der Instrumentalmusik der thematische Kontrast zutage. Da-capo-Formen solcher Art begannen schon von den 1700er Jahren an in großer Vielzahl zu entstehen, während die Instrumentalmusik in den meisten Fällen noch ihre für den Barock typische thematische Homogenität bewahrte.

Gleichsam paradox stellt sich die Korrelation zwischen italienischer Arie und Sonatenform dar. Verschiedene Forscher haben gezeigt, dass die früheste Sonatenform mit zwei ‚reifen‘ eigenständigen Themen sich vollumfänglich erstmals nicht in der Instrumentalmusik, sondern in der Arie artikuliert. So bildet zum Beispiel der erste Teil der Da-capo-Arie «Tradita, sprezzata» aus *Semiramide riconosciuta* von Leonardo Vinci (1726), eine Sonatenform mit zwei Themen und einer klaren Trennung von Haupt- und Nebensatz aus. Auf dieses Beispiel verwies schon Reinhard Strohm in seiner Dissertation (1976).<sup>11</sup>

**Hauptsatz**



*Tra - di - ta, sprezza - ta, che pian - go, che par - lo? se pie - no d'orgoglio non cre - de il do -*

**Nebensatz**



*lor. Nò, non cre - de il do - lor. Che pos - sa pro - var - lo quell' a - nima in - gra - ta,*

Beisp. 3 – L. VINCI, aus *Semiramide riconosciuta*, Arie «Tradita, sprezzata», T. 1-8.

Zur Zeit Vincis waren derart klar definierte ‚Sonaten‘-Strukturen mit zwei Themen im Bereich der Instrumentalmusik noch nicht bekannt. Anders verhält

<sup>10</sup> *L'aria col da capo*, hrsg. von L. Bianconi und M. Noiray, «Musica e Storia», vol. XVI/3, 2008 (Tagungsbericht aus einem Seminar der Fondazione Ugo e Olga Levi, Venedig, 2006), S. 513-773.

<sup>11</sup> R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento: (1720-1730)*, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1976 («Analecta musicologica», 16/1), S. 63 f.

es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und darüber hat sich schon eine beträchtliche wissenschaftliche Literatur angesammelt.

In anderen Worten: In der italienischen Arie bildeten sich, teils parallel, teils erheblich früher als in den Instrumentalgattungen, die wichtigsten Prinzipien des barocken und klassischen musikalischen Denkens heraus. Gerade diese Einsicht versuche ich in meiner Vorlesung über musikalische Form an der Russischen Musikakademie zu vermitteln – eine Vorlesung, die ich schon seit über dreißig Jahren für Musikwissenschaftler sowie für Interpreten (Sänger, Pianisten, Orchestermusiker) abhalte. Das wissenschaftliche Interesse an der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts hat mich zu der festen Überzeugung geführt, dass der Lehrgang der musikalischen Formenlehre grundlegender Änderungen bedarf. Es reicht nicht, ein für bestimmte Epochen typisches Formenrepertoire deskriptiv abzuhandeln; wichtiger ist es, ein System der Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Formen sowie das Prozess seiner Entstehung zu erhellen und zu verdeutlichen. Der dominierende Klassifizierungsmodus der musikalischen Formen gemäß der Nomenklatur des Botanikers Carl von Linné muss um die ‚darwinistische‘ evolutionsgenetische Methode ergänzt werden. Unter diesem Vorzeichen ist das Studium der italienischen Arie als eine der wichtigsten Stufen im Entwicklungsprozess der Sonatenform dringend notwendig.

In praktischen Übungen halte ich es für sachlich geboten, die Studenten nicht nur mit verschiedenen Formen der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts vertraut zu machen, sondern zu zeigen, was diese Formen in die Gesamtentwicklung der musikalischen Formbildung eingebracht haben, das heißt: Wie und wann sich das Ritornell-Prinzip kristallisierte, zu welcher Zeit und in welcher Art die Arie am Prozess der Herausbildung der frühklassischen und klassischen Formprinzipien beteiligt war, in welcher Weise die Entwicklung der instrumentalen und der vokalen Virtuosität, von Komposition und Improvisation korrelierten. Der Vergleich von Opern- und Instrumentalwerken erweitert nicht nur den Horizont der Studenten, sondern ermutigt sie auch zu einem frischen Blick auf nur scheinbar selbstverständliche Fakten und Regeln.

Beim Unterricht mit Sängern konnte ich mich nicht enthalten, sie über die Theorie hinaus auch ein wenig mit der Aufführungspraxis bekannt zu machen. Im Mittelpunkt stehen dabei das Variieren der Reprise in der Da-capo-Arie und die Technik der Verzierung. Einblicke in die Vorgehensweise der großen Sänger des 18. Jahrhunderts sind die Voraussetzung dafür, um einfache Techniken sich anzueignen und sie bei der Aufführung alter Arien anzuwenden. Ich muss gestehen, dass die Gesangslehrer bei uns bis heute ziemlich konservativ sind und nicht sofort bereit waren, derlei Praktiken zur Ausgestaltung des komponierten Textes zu akzeptieren. Doch gewöhnen sie sich allmählich daran und reagieren manchmal sogar begeistert auf die Ideen der historisch informierten Aufführungspraxis.

Zum Schluss möchte ich noch eine allgemeine Frage stellen. Kann man sagen, dass die Wissenschaft und die Pädagogik in den heutigen Lehrgängen der Musiktheorie eng miteinander verknüpft sind? Die Wissenschaft zielt auf neue Erkenntnisse und Einsichten, die Pädagogik auf die Erhaltung und Wiedergabe des Bewährten. Es liegt auf der Hand, dass in dieser Hinsicht die traditionellen theoretischen Lehrgänge – Harmonik, Kontrapunkt, Formenlehre – viel träger sind als Vorlesungen über Musikgeschichte. Allerdings glaube ich, dass neue historisch-wissenschaftliche Erkenntnisse und Methoden der Musiktheorie eine große Aktualität beanspruchen können und nicht nur dem Musikwissenschaftler, sondern auch dem Interpreten bedeutende Impulse zu geben vermögen. In einer Situation wie der heutigen, wo jeder Person in jedem Augenblick jegliche Information zugänglich ist, besteht die wichtigste Fähigkeit darin, die richtigen Fragen zu stellen und sich nicht mit den üblichen Schemata zufrieden zu geben. Das zeigt das Beispiel der italienischen Arien des 18. Jahrhunderts, ein Beispiel, das für andere stehen mag, das jedoch diesen Trend (so glaube ich) sehr anschaulich widerspiegelt.

*(Redaktionelle Revision von Andreas Wehrmayer und Lorenzo Bianconi)*